

L'ESPACE PICTURAL

Laure Major

THESE SOUMISE  
AU DEPARTEMENT DES BEAUX-ARTS  
DE L'UNIVERSITE SIR GEORGE-WILLIAMS

CETTE THESE FAIT PARTIE DES TRAVAUX REQUIS  
POUR L'OBTENTION DE LA MAITRISE EN EDUCATION ARTISTIQUE  
A L'UNIVERSITE SIR GEORGE-WILLIAMS

SEPTEMBRE 1974

LAURE MAJOR

L'ESPACE PICTURAL

Cette thèse a pour étude "l'espace pictural". A une brève partie historique, succèdent trois chapitres concernant "le sens de l'espace" à travers ma propre aventure plastique et celle de peintres dont j'ai subi les diverses influences.

Ces trois chapitres reposent sur trois concepts d'espace différents. D'une part ceux des peintres qui m'ont influencé et d'autre part mes concepts personnels. A un "espace lyrique informel" succède donc un "espace lyrique formel", pour atteindre un "espace dynamico-statique", celui de ma peinture actuelle. Des photos de mes toiles, ainsi que de celles des peintres qui ont influencé ma recherche, viennent expliciter le texte.

Le but de cette thèse est de démontrer, au moyen de ma propre évolution spatiale, l'importance des influences dans toute recherche créatrice, et le rôle capital qu'elles détiennent dans les relations maître-élèves en éducation artistique.

LAURE MAJOR

PICTORIAL SPACE

The theme of this thesis is "Pictorial Space". An historical summary follows the three chapters dealing with the "meaning of space" as applied to my personal experience and to those painters who have exerted the most influence on my work.

Those three chapters are based on three concepts of space. On one part, the concepts of painters who have influenced my work and on the second part, my own concepts.

"The informal lyrical space" follows the "formal lyrical space" to form a synthesis expressed in my recent paintings which expresses a "dynamico-static space".

Photographic reproductions of my paintings as well as reproductions of paintings of others who played an influential role in my work illustrate the text.

The object of this thesis is to demonstrate through the evolution of my own spatial concepts, the importance of the different influences in the creative process as well as in the relationship between teacher and student in the experience of artistic education.

## Table des Matières

Table des matières.....	iii
Table des illustrations.....	iv
Introduction.....	1
Chapitre	
1. COUP D'OEIL SUR LA NOTION DE L'ESPACE PICTORAL ET SES DIFFERENTES MODALITES.....	3
II. L'ESPACE LYRIQUE INFORMEL.....	13
(Première période 1958-1962)	
III. L'ESPACE LYRIQUE FORMEL.....	28
(Deuxième période 1962-1967)	
IV. L'ESPACE DYNAMICO-STATIQUE.....	47
(Troisième période 1967-1972)	
CONCLUSION L'ESPACE ILLIMITE PERSPECTIVE PEDAGOGIQUE.....	63
BIBLIOGRAPHIE.....	67

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

### Chapitre 2

#### Planches.

1.	Lumière Blanche.....	20
2.	Number 34.....	21
3.	Number 12.....	22
4.	Number 15.....	23
5.	Numéro 1.....	24
6.	Numéro Deux.....	25
7.	Numéro Trois.....	26
8.	Numéro Quatre.....	27

### Chapitre 3

9.	Numéro Cinq.....	35
10.	Numéro Six.....	36
11.	Numéro Sept.....	37
12.	Numéro Huit.....	38
13.	Numéro Neuf.....	39
14.	Numéro Dix.....	40
15.	L'Estaque.....	41
16.	Mont Ste-Victoire.....	42
17.	Le Jeune Homme au Gilet Rouge.....	43
18.	Les Joueurs de Cartes.....	44

## TABLE DES ILLUSTRATIONS (SUITE)

### Planches.

19.	Les Baigneuses.....	45
20.	Sable de Jérémie.....	46

### Chapitre 4

21.	Numéro Onze.....	52
22.	Numéro Douze.....	53
23.	Numéro Treize.....	54
24.	Numéro Quatorze.....	55
25.	Numéro Quinze.....	56
26.	Figure au Bord de la Mer.....	57
27.	Coin d'Atelier, Fond Bleu.....	58
28.	Composition.....	59
29.	Parc des Princes.....	60
30.	Rosny, Bateau sur la Seine.....	61
31.	Nocturlabe.....	62

## Introduction

Cette thèse a pour étude un des aspects majeurs de toute oeuvre picturale, "sa spatialité".

Je sais bien que je m'attaque à un vaste sujet et ce n'est pas sans crainte que je l'aborde. L'intérêt profond qui m'y pousse, c'est que je m'appuierai surtout sur mon travail personnel, sur mes hésitations, mes tâtonnements, mes propres réflexions et que c'est, à l'aide de dix-sept de mes toiles, choisies dans trois différentes périodes, situées entre 1958 et 1973, que j'étudierai cette notion d'espace pictural et son déroulement à travers ma propre aventure plastique et celle des peintres qui ont joué un rôle important dans mon évolution picturale.

C'est avec beaucoup de respect, d'admiration et d'humilité, que je m'approcherai de ces grands maîtres tels: Cézanne, Kandinsky, Klee, et plus près de nous Pollock, De Stael, Vasarely.

Un premier chapitre retracera à vol d'oiseau les grandes étapes de la vision à travers les époques les plus marquantes de la peinture. Ces quelques pages théoriques sur la conception du problème d'expression de la troisième dimension, sur les raisons et les modalités de son évolution au cours du temps, démontreront de plus comment la représentation de l'espace est liée à la

technique, à la science, à l'ordre social du monde à un moment donné.

A cette brève partie historique, succéderont les chapitres qui concernent l'étude du "sens de l'espace" rattaché à mon aventure picturale. A une première période basée sur "l'espace lyrique informel", suivra "l'espace lyrique formel", pour en arriver à "l'espace dynamico-statique" de ma peinture actuelle. Des photos de mes toiles ainsi que celles des peintres qui ont influencé ma recherche viendront expliciter le texte.

Quel est le but de ce travail? Si je pouvais convaincre un seul pédagogue de la nécessité de mieux connaître "le sens de l'espace en peinture", si ce travail suscitait de l'intérêt vis-à-vis ce problème pictural, souvent délaissé, parce que mal compris, et que ces pages serviraient à élucider et à clarifier quelque peu cette notion ambiguë et fort complexe qu'est la spatialité picturale, mon premier but serait atteint. J'ai voulu de plus démontrer, au moyen de ma propre évolution, l'importance des influences dans toute recherche créatrice et le rôle capital qu'elles détiennent dans les relations maître-élève en éducation artistique.



## CHAPITRE 1

### COUP D'OEIL SUR LA NOTION D'ESPACE PICTURAL ET DE SES DIFFERENTES MODALITES

...L'espace hors de nous, gagne et traduit les choses. Si tu veux réussir à ce que vive un arbre, projette autour de lui cet espace intérieur, cet espace qui a son être en toi.

Qu'est-ce qu'une peinture? C'est d'abord une matière, une structure singulière, un corps mystérieux.

Elle est énigme autant que signe, elle exige arrêt et réflexion. Ce projet sera une suite de réflexions sur une des notions fondamentales de la peinture, "l'espace pictural".

Ce qui demeure propre à un artiste, ce qui ne peut-être reçu ni d'une école, ni transmis par une technique, ce qui en un mot constitue son être différencié, c'est son "sens de l'espace". Voilà pourquoi il n'y a pas une solution, mais une pléiade de solutions, des solutions à l'infini pour suggérer, au moyen d'une surface bi-dimensionnelle, l'espace tri-dimensionnel. Chaque approche, chaque système, chaque technique ne résoud que l'un des aspects du problème global qu'est la "spatialité picturale".

---

<sup>1</sup>Rainer Maria Rilke, Poèmes Posthumes, p.11.

4

Qu'il s'agisse des théories les plus reculées, comme celle d'Euclide jusqu'aux plus modernes, avec la "théorie de la Relativité restreinte et généralisée d'Einstein", chacune n'embrasse qu'une partie d'un grand tout.

Notre but n'est pas ici de détailler l'histoire de la perspective, c'est-à-dire la vision de l'espace et ses moyens d'expressions à travers les âges, mais il sera bon toutefois de noter les grandes étapes de ce cheminement qui oscille entre la philosophie, la poésie, la symbolique et les sciences pures: géométrie, mathématique.

Dans la perspective rationnelle de la Renaissance toutes les parallèles, quelle que soit leur direction, ont un point de fuite commun, permettant ainsi de calculer mathématiquement la grandeur apparente des objets et leur décroissement dans l'éloignement; car hauteur, largeur et profondeur restent dans une proportion constante. Le peintre semble enfin posséder les moyens qui lui permettent de recréer scientifiquement l'univers. L'homme de la Renaissance est donc, par la perspective du point de fuite unique, devenu un Tout-Puissant, presque l'égal d'un Dieu.

Mais ce Dieu a été détroné, cette perspective classique s'étant avérée inexacte. On s'est rendu

compte qu'elle s'appuyait sur une vision monoculaire et immobile; deux erreurs. Notre vision est d'abord binoculaire, c'est en effet la distance qui sépare les yeux qui provoque des images différentes qui font apparaître les objets sous trois dimensions et c'est la mobilité constante de l'oeil, fouillant circulairement l'espace, qui fait que le champ visuel parcouru affecte une forme sphéroïde, c'est donc un espace engendré par la courbe et non par la droite, comme le croyaient les théoriciens de la Renaissance, qui est vrai. La perspective classique, malgré ses erreurs, a permis une systématisation et une mathématique spatiale. La construction est simple, la composition s'unifie, se lit mieux, mais la vision de l'artiste s'intellectualise. Le peintre s'éloigne de la matière ou l'observe à travers un schéma préconçu qui change sa perspective initiale en une donnée bien abstraite.

Combien opposée a été la vision antique où la conception spatiale est toute subjective. "Le point de vue" n'étant pas le lieu de jonction des fuyantes est mobile, la troisième dimension est suggérée par la courbe. C'est une perspective basée sur une observation empirique, fondée sur la connaissance d'un champ visuel sphéroïde et sur le principe que les grandeurs visuelles ne s'expriment pas, comme à la Renaissance, en longueur simple mais

en degré d'angles ou d'arcs. Mais il existe aussi pour le peintre ancien des difficultés car si la représentation spatiale sphéroïde s'adapte très bien à une surface courbe; vases, miroirs bombés, elle devient inefficace dès qu'il s'agit d'un plan. Le peintre ancien hésite alors entre le point de fuite multiple et le point de vue central, entre l'horizon unique et le double ou triple horizon. La découverte par la Renaissance des orthogonales convergentes ne leur étant pas encore connue, ils n'arrivent jamais à une représentation régulière des lignes fuyantes. Ce long cheminement de la perspective antique sphéroïde à la perspective classique à point de fuite unique, a mené le peintre à travers un labyrinthe d'où il est sorti avec une vision bien intellectualisée. Il a fallu attendre les impressionnistes, avec leur espace atmosphérique, pour sortir de cette sclérose, pour reprendre contact avec la nature, pour capter les jeux fragmentés de la lumière, les multiples combinaisons colorées que suggère la nature. Exprimer le fugitif, l'instant, tel est le but de cette peinture impressionniste et pour y parvenir, une technique, un style, un espace naîtront. Un coup de pinceau rapide, varié exprimant tout ce qu'il y a de fragilité et d'éphémère dans un rayon lumineux. L'espace impressionniste ne repose pas, comme auparavant, sur un système constructif, l'unité

spatiale est créée par la vibration lumineuse qui envahit tout le tableau formant une harmonie chromatique. Unifié par la couleur, l'espace devient homogène, continu. Et c'est ainsi que vient se substituer à la perspective traditionnelle une vision tournée vers le spontané, le mouvant, l'indécis, l'impalpable. Ce n'est plus la ligne qui est maîtresse, c'est la couleur. Cette nouvelle rhétorique se fonde sur trois principes: La couleur naturelle, la division des couleurs, le mélange optique. Parmi les peintres impressionnistes, un nom, plus que tout autre, est à retenir; Cézanne; celui qui a repensé et refait, pour et par lui-même, toutes les phases antérieures ayant trait à la vision de l'espace, celui qui a bouclé la boucle.

J'aurai l'occasion dans un prochain chapitre de m'attarder sur l'oeuvre Cézannienne et son sens de l'espace. Notons toutefois qu'il est bien celui qui a ouvert la voie à l'art moderne, qu'il a été l'initiateur de ce grand mouvement que fut le cubisme. Il n'est pas le seul, il est vrai; il y a bien Constable, Turner, Daumier, Gauguin, Van Gogh, mais, sur le plan de l'espace pictural, Cézanne est vraiment le grand maître de la peinture moderne, celui qui a réussi à unifier le contenant spatial avec son contenu. Une chose nous est apparue évidente avec les dernières toiles de Cézanne, c'est que l'éthérée nous était donnée, elle était toujours là, que nous

étions toujours présents à un espace, qu'il n'était plus nécessaire de le démontrer, soit par le clair obscur, soit par la dégradation de teintes, etc., que cet espace à l'état brut avait son attrait, qu'il n'était pas nécessaire de passer par la perspective classique, i.e., par la réflexion, par le raisonnement, la combinaison, qu'il était valable, réel, libre. C'est un espace sans schéma formel, ni échelle de mesure. Une tache rouge, par exemple, sur fond vert, fait aussitôt un bond en avant. Cet espace est fait de voisinage, de séparation, de succession et d'entourage.

L'espace peut se révéler à nous de plusieurs manières. On peut le comprendre à la façon d'un théorème, mais avec Cézanne on peut aussi l'éprouver à la manière d'une émotion. Ce qui est certain, c'est qu'en peinture les méthodes ne proposent qu'une rhétorique, c'est au peintre à former à son gré, son langage, son espace. Tous les grands maîtres, que ce soit Piero de la Francesca ou Ucello, Cézanne ou Picasso, chacun à sa façon a composé ses conventions particulières et tenté de saisir l'espace réel, l'espace en soi.

Qu'est-ce qui distingue, sur le plan de l'espace pictural, cette nouvelle ère engendrée par Cézanne, "le cubisme" de la peinture classique? Une distinction capitale, un renversement complet, cet espace classique

qui s'enfuyait devant nous à perte de vue, le voilà maintenant qui s'approche du spectateur, qui semble même vouloir déborder du tableau. C'est un espace effervescent que l'on doit sans cesse maintenir, contenir. Cet espace appelle de nouveaux sentiments, il n'impose rien; à la façon des tableaux de la Renaissance, il suggère seulement, c'est une invitation à un espace sans frontière, une étendue sans distance. Certes ces peintres ne repoussent pas délibérément la perspective, mais il faut qu'elle vienne toute seule, qu'on n'ait pas à s'y appliquer, à la combiner, à la réfléchir, qu'elle soit donnée dans la première sensation, dans le premier mouvement. Amorcé par les impressionnistes et les expressionnistes, et continué par les "cubistes", le refus du "point de vue" extérieur et fixe de l'ancienne perspective, se perpétue. Mettant l'accent sur le pré-donné, le non-réfléchi, c'est une adhésion naïve à l'espace à laquelle nous sommes maintenant sollicités.

Les peintres médiévaux refusaient la profondeur, ceux de la Renaissance l'organisent, mais avec les peintres modernes, là on libère celle-ci, en chassant de l'esprit toute idée qui risquerait de la discipliner, on rejette tout ce qui relève de l'espace réfléchi pour atteindre l'espace brut - l'espace qui ne se mesure plus, où il n'est plus question de quantité, mais un espace

sensible, intuitif, spontané qui ouvre la voie à de multiples rayonnements, tels: le Fauvisme, le Divisionnisme, le Simultanéisme, le Surréalisme, l'Abstractionnisme, le Tachisme, et plus près de nous, l'Action Painting le Pop Art allant jusqu'au Land Art.

Des noms sont aussi à retenir dans l'évolution de cette forme d'art: Klee, Kandinsky, Max Ernst, et plus près de nous Pollock, Sam Francis, Matthieu. Avec Klee, qui est peut-être le plus significatif, "peindre" c'est déployer sur une toile des formes pures et établir les rapports qui les unissent, en un mot "faire de la peinture abstraite". C'est en devenant professeur, activité qu'il liera étroitement à son travail de peintre, que Klee prend conscience de la manière dont il travaille. Les écrits de Paul Klee sont nombreux. S'il s'est attardé longuement à la théorie des couleurs, de la forme et du mouvement, il n'a pas négligé de nous faire part de sa conception de l'espace pictural. Rappelons à ce propos ses propres paroles.

...L'espace que nous introduisons dans la surface est imaginaire. Depuis la Renaissance, la perspective est le moyen dont disposent les artistes pour agrandir leur espace. C'est un moyen d'ordre intellectuel. Il existe dans le domaine de l'art d'autres expériences exactes: La notion d'espace intérieur, d'espace extérieur, le débordement des couleurs, le déroulement de l'action.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Paul Klee, La Pensée Créatrice, p.49.



Il y aurait à parler encore de plusieurs mouvements et écoles qui ont tous eu une façon de concevoir l'espace pictural, mais bornons-nous pour terminer cette nomenclature à citer l'art nouveau, l'art cinétique où la notion du mouvement est liée intimement à celle de l'espace. Cet art qui a eu pour précurseur Mondrian, Malevitch, Albers et qui a pour chef de file aujourd'hui, Vasarely qui prédit l'abolition des divisions traditionnelles de l'art. Peinture et sculpture deviennent des termes anachroniques, il ne s'agit plus de manifestations distinctes de la sensibilité créatrice, mais du développement d'une unique sensibilité plastique dans des espaces différents.

Pour Vasarely, le chef de file, le cinétisme plastique représente une synthèse. Tel trait, dans ses œuvres, évoque la ligne d'horizon traditionnelle, tel autre, la perspective italienne, tel fond n'est pas élément plastique mais atmosphère, tel autre reste clair-obscur, telle forme est en trompe-œil, telle autre dérive d'un objet identifiable, et l'aboutissement de cette recherche sera pour Vasarely "une nouvelle citée géométrique, polychrome et solaire, ce sera "l'art nouveau".

Après ce tour d'horizon, il serait juste de dire que pour garder sa force de tremplin à une création artistique, la vision de l'espace de l'artiste doit être sub-

jective, c'est pourquoi toutes les théories, toutes les études qui y sont reliées, doivent être employées avec prudence afin qu'elles ne viennent voiler l'approche personnelle, et comme Rilke l'a si bien dit: "il faut que l'artiste projette dans son oeuvre son espace intérieur, qu'il extériorise sa propre sensibilité".

## CHAPITRE 11

L'ESPACE LYRIQUE INFORMEL

(PREMIERE PERIODE 1958-1962)

J'ai commencé à peindre comme on se noie! Je n'avais aucune connaissance artistique, le monde de l'Art, son histoire, ses écoles et leurs tendances m'étaient parfaitement inconnus. Mes seules préoccupations, suscitées par mes études, étaient d'un tout autre ordre; un diplôme en sciences sociales et des études philosophiques ne laissent en rien supposer que l'Art; la peinture plus précisément, représenterait tout à coup cette force d'attraction m'attirant vers elle.

Comment expliquer ce revirement? J'avais, je crois, trop intellectualisé les choses, j'avais trop vécu dans le monde de la logique formelle et de l'apppris, il me fallait du tangible, du palpable, de la matière, il me fallait travailler avec mes mains et laisser resurgir le monde de mes sensations, de mes impulsions. La peinture avec sa matière, ses textures, sa couleur, ses clairs-obscurs, m'est apparue comme un pôle aimanté, comme un besoin longtemps désiré.

Rendre visible l'invisible, intelligible l'inin-

telligible, communicable l'incommunicable, a toujours été l'aspiration des artistes, mais ce désir recèle une marge d'impossibilité, et c'est bien elle, dans ce qu'elle a d'indéfinissable, d'insaisissable, qui résume l'oeuvre d'art.

Si, aujourd'hui, je fais un retour en arrière et regarde mes premières tentatives plastiques, je me vois bien acculée, dès le départ, à ces énigmes, il me sera donc difficile d'explicitier ce qui contient une part d'inexplicable, heureusement il reste des étapes, des tremplins, des fils conducteurs qui, avec le recul du temps se dessinent, se profilent et permettent de situer une démarche artistique et la rendre plus lisible.

Une aventure artistique ne naît pas "ex nihilo", elle est l'expression d'un climat spirituel intérieur et extérieur, elle est le reflet de l'évolution d'une pensée, elle est le résultat d'une culture, d'un milieu, elle est la somme d'un être, avec tout ce que cela comporte de donné et d'acquis.

En regardant mes premières toiles qui datent de plus de quinze ans, je me rends compte maintenant des influences conscientes et inconscientes qui ont guidé mes premiers pas. Dans quel climat baignaient ces premières oeuvres? A quoi puis-je les rattacher, à quelles tendances, à quels mouvements ou écoles s'apparentent-

elles? Autant de questions auxquelles je n'aurais point su répondre et qui se sont clarifiées le long de ce travail.

J'appelle la première partie de mon travail, qui date de 1958 à 1962, "la période lyrique informelle".

Ces formes peintes correspondent à un état intérieur qui relève beaucoup de l'inconscient et mettent l'accent sur la résonnance émotionnelle. Ces rythmes cadencés, comment tenter d'en déchiffrer le sens? On ne les retrouve pas seulement dans les arts primitifs, mais chez tout homme qui peint, sans souci de réflexion. Ces rythmes sont constitués d'un mélange de formes abstraites et de couleurs pulvérisées.

Dans cette première période "l'espace" est réduit à son expression la plus simple, il est sans limite précise, il n'est pas construit selon une logique rationnelle. L'espace naît d'un rythme répétitif, d'une pulsion intérieure échappant presque totalement à la réflexion. Il reste toutefois un souci de composition. L'espace ne s'abandonne pas au désordre cahotique ou aux gestes désordonnés d'une oeuvre de Pollock, par exemple.

J'ai nommé Pollock, pourquoi ce peintre m'est-il venu à l'esprit en abordant mon travail? D'où vient cette idée de rapprochement sinon la primauté du geste décelé dans ma peinture et si bien vécue dans l'oeuvre de

Pollock, ce peintre américain est d'ailleurs considéré comme le fondateur du mouvement appelé "Peinture gestuelle". C'est au cours des années 70 que cette tendance s'affirme, que le geste libre de l'artiste est une fin en soi. Cette peinture revendique les droits à l'imaginaire; l'inconscient, la vie intérieure, l'imagination poétique.

Ce geste qui s'affirme dans mes premières toiles, qui commande et orchestre le tout, comment le définir? Qu'est-il? Un espace, un temps, un espace-temps, que tout peintre manifeste et manie d'une façon qui lui est propre, appuyant sur l'un ou l'autre sans pouvoir les séparer tout à fait. L'espace de l'oeuvre peinte fait parcourir un temps à l'homme, ce n'est pas parce qu'elle est réduite en surface qu'elle omet le temporel. C'est le parcours de l'oeil du spectateur qui libère la temporalité de l'oeuvre. L'oeuvre picturale n'est pas uniquement spatiale mais elle est aussi temporelle. "L'espace tient du temps comprimé", dit Bachelard.<sup>3</sup>

Et le temps se mesure toujours par rapport à un espace. L'oeuvre temporelle fait bouger l'homme avec elle, lui fait parcourir un espace. Tout art, qu'il soit musique, peinture ou poésie, est un complexe spatio-temporel.

---

<sup>3</sup>Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace, p.27.

En peinture, l'espace du geste exprime un certain rapport du peintre avec la réalité. "L'homme se définit dans et par l'espace, il détermine sa vision du monde et sa manière d'être au monde".<sup>4</sup> Le peintre explicite ce rapport avec la réalité au moyen de plusieurs facteurs spatiaux tels l'étendue, la profondeur, l'articulation de la surface, le rapport forme et fond.

A l'aide de certaines oeuvres de Pollock, je tenterai de démontrer les liens, les affinités qui me rapprochent de cette peinture et les traits majeurs qui m'en éloignent.

L'espace chez Pollock est illimité, les tableaux reproduits en son frappants. "(voir Pl. 1-2)" C'est un espace ouvert où aucune organisation interne ne vient gêner la fuite de l'espace dans toutes les directions. Son geste, sans commandements volontaire, est indépendant de toute conception spatiale. C'est un geste libre, livré à lui-même, reflétant un état primitif de l'être, un besoin d'exister, mais au niveau de la pensée préconsciente. Ce sont ses tableaux des années 1950 qui reflètent le plus ce monde fluctuant, sans structuration spatio-temporelle. "(voir Pl. 3-4)" Espace inorganisé, émotionnel; qui échappe de partout, qu'on ne peut saisir, localiser, différencier.

---

<sup>4</sup> Francis Jeanson, La Phénoménologie, p.8.

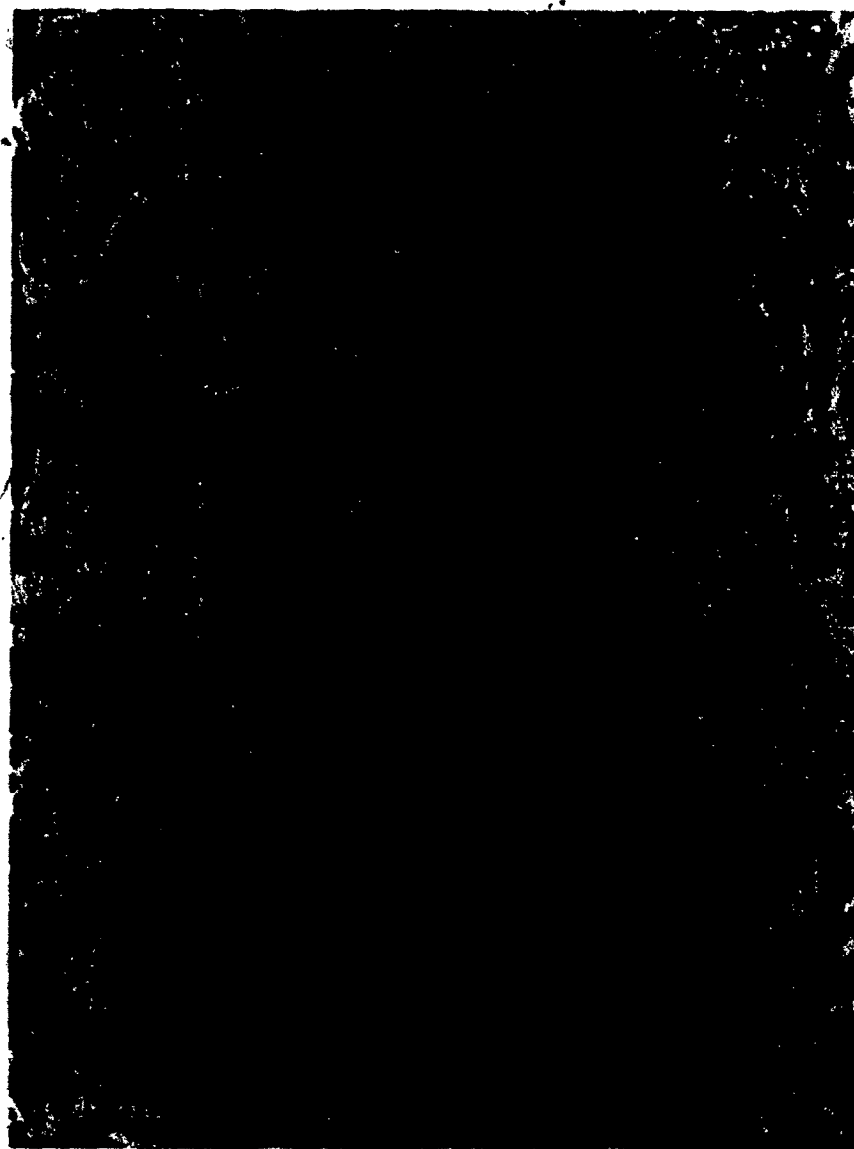
Où est la forme, où est le fond, la profondeur, l'étendue, où la perspective? Tout est confondu, tous ces espaces sont en vrac sur la toile, indifférents les uns par rapport aux autres. Ce geste libre, autonome de toute pensée réfléchie, nie l'espace et le temps n'existant que par les pulsions imprévisibles de l'organisme tels: tension, détente, contraction, relâchement, lui fournit sa seule réalité. Les tableaux de Pollock ne formulent aucun problème esthétique, mais représentent un acte physique et métaphysique.

Je ne prétend pas que mes toiles aient la portée métaphysique des toiles d'un Pollock, mais toutefois le geste de peindre, pour la valeur du geste en soi, a son importance dans ma peinture. Si je prends par exemple une de mes peintures de cette première période "(voir Pl.5)", l'espace de cette toile est réduite à sa plus simple expression comme chez Pollock. Le geste rythmé envahit la toile. La logique qu'on y trouve est bien celle d'un dynamisme en mouvement, indéfinissable comme dans la peinture gestuelle.

Mais à l'inverse de Pollock, mes premières toiles "(voir Pl.6-7-8)" ne tendent pas à suspendre totalement la conscience, à supprimer toute pensée spatiale, le but visé n'étant pas l'oubli ou l'état de transe, mais bien le plaisir du geste pour le rythme, le plaisir du rythme

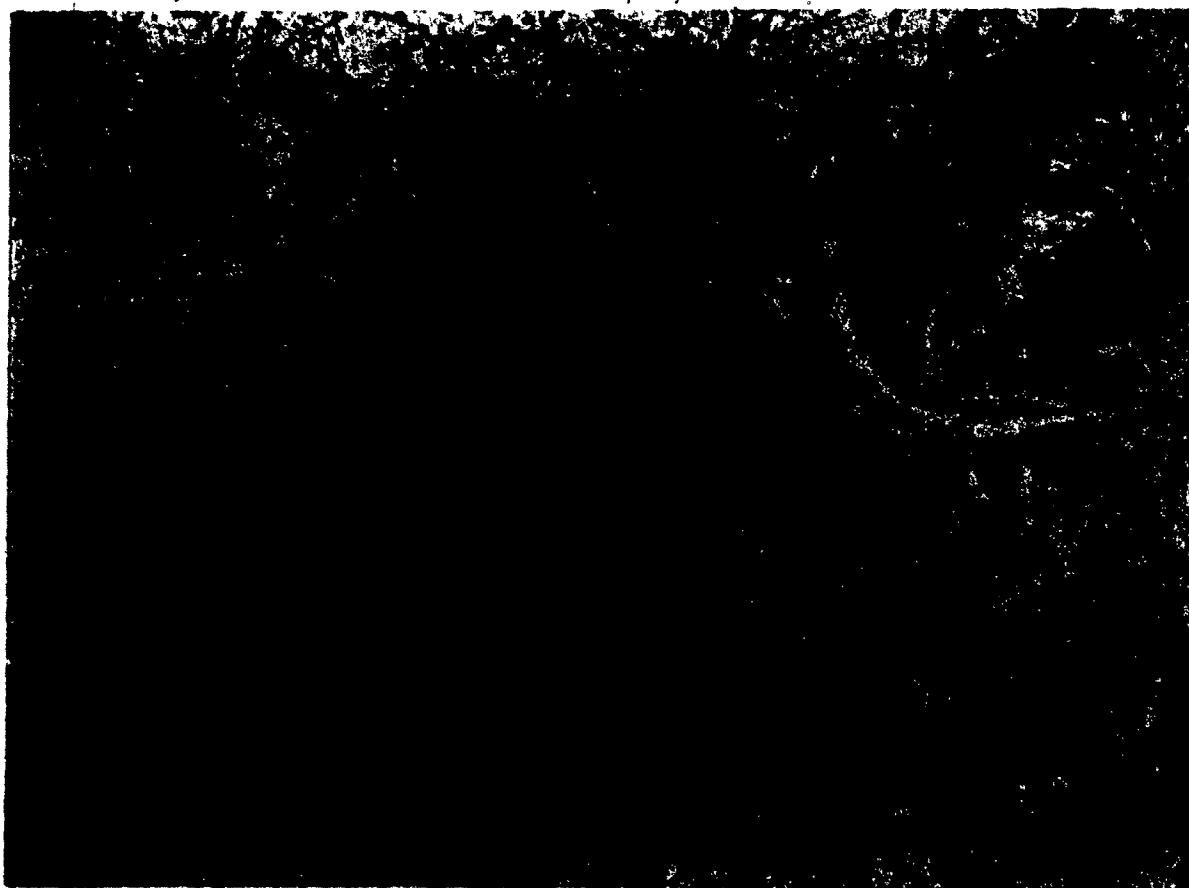


pour le mouvement et le mouvement comme expression de vie. Peindre est ainsi une façon d'être, d'exister, d'agir, mais cette action qui, au départ, est mue plutôt par l'inconscient, où l'émotion fait la loi, le lyrisme dans son exaltation faisant éclater la forme, se développe et devient, petit à petit, beaucoup plus complexe, plus différent, la pensée réfléchie faisant valoir ses droits me conduit vers une seconde période que j'appelle "Lyrisme formel", qui sera l'étude du prochain chapitre.

PLANCHE 1

LUMIERE BLANCHE, 1954  
Huile (H.1.225; L.0.97).  
Sidney Janis Gallery, New-York

JACKSON POLLOCK

PLANCHE 2

NUMBER 34, 1949 Email, 22 1/8 x 30 1/2.  
Collection Munson-William-Proctor Institut,  
Utica, New-York

JACKSON POLLOCK

PLANCHE 3

NUMBER 12, 1949  
Email, 31 x 22 1/2  
The Museum of Modern Art,  
New-York

JACKSON POLLOCK

PLANCHE 4

NUMBER 15, 1949  
Email 31 x 22 3/8.  
Collection Miss Priscilla Peck,  
New-York .

JACKSON POLLOCK

PLANCHE 5

NUMERO 1, 1958 Huile sur Lin 26 x 31

LAURE MAJOR

PLANCHE 6

NUMERO 2, 1959 Huile sur Lin 28 1/2 x 30 1/2

LAURE MAJOR

PLANCHE 7

NUMERO 3, 1959 Huile sur Lin 29 x 32

LAURE MAJOR



PLANCHE 8

NUMERO 4, 1961 Huile sur Lin 36 1/2 x 26 1/2

LAURE MAJOR

## CHAPITRE 111

L'ESPACE LYRIQUE FORMEL

(DEUXIEME PERIODE 1962-1967)

La pente a été douce, presque imperceptible qui m'a conduite du lyrisme informel au formel. Après avoir crié le geste et la couleur un temps de réflexion a suivi.

La transformation lente de mon "sens de l'espace" est la cause de ce glissement vers un lyrisme plus formel.

Si mes premières toiles ont évoqué chez moi le nom de Pollock et une certaine forme de peinture gestuelle, c'est à Cézanne et à son époque dite "constructive" que mon travail des années 1962-1967 s'apparente.

Vers les années 1962 une volonté de structuration des formes s'établit peu à peu dans ma peinture, un besoin nouveau d'organisation de l'écran plastique. Des plans qui relèvent de la projection géométrique se répondent, tentent de s'équilibrer, de s'harmoniser sur la toile. "(voir Pl. 9-10-11)". Mon but est alors de conserver le jaillissement émotif de mes premières toiles en l'associant à une réflexion plus profonde. Tendre à une géométrie des formes gouvernée par le sentiment. "(voir Pl. 12-13-14)"

Ce sens de la composition, lié à une vision sensible et palpable de l'espace, Cézanne en est le grand

maître. Il suffit de regarder quelques unes de ses toiles comme L'Estaque, Mont Ste-Victoire, ou bien Le Jeune Homme au Gilet Rouge pour en être convaincu. "voir Pl.15-16-17)"

C'est Cézanne qui a donné le grand coup de massue à la perspective classique, ouvrant ainsi les portes au cubisme et à travers lui, à toute la peinture abstraite contemporaine. C'est depuis le démantèlement de la perspective ancienne que le sens de l'espace en peinture est devenu capital pour chaque artiste et que la communicabilité et la lisibilité des oeuvres y sont si étroitement rattachées. Si on s'attarde à l'oeuvre Cézannienne c'est qu'elle annonce la peinture d'aujourd'hui, elle marque un moment décisif, l'un des grands tournants de l'histoire de l'art. Le fait d'être né au vingtième siècle et d'avoir rencontré les impressionnistes ont été des événements capitaux pour Cézanne. Au contact des impressionnistes il s'est épris de la couleur, et cette couleur au vingtième siècle était reliée à une nouvelle divinité: la science. Les travaux de physiciens, comme Chevreul, axés sur la couleur en sont la preuve. La couleur claire, débarrassée du noir, hante les impressionnistes. Mais pour Cézanne supprimer le noir n'est pas chose facile, car c'est le noir qui permet les grands contrastes favorisant les valeurs puissantes qui lui sont chères. Son amour pour la couleur l'emporte, il bannit

le noir de sa palette. Avec courage, ténacité, il s'acharne à trouver des solutions pour concilier sa nature de sculpteur, épris des volumes et pour cette nouvelle passion des couleurs. A force de travail, de persévérance, des solutions ont surgi: le modelé par la couleur, le morcellement des volumes et la réduction des formes à des solides géométriques. Mais après avoir travaillé le volume, il s'attaquera à ce qui l'entoure, i.e., la perspective. Cézanne ne veut pas supprimer la profondeur, il veut garder l'impression que le tableau est un espace creux, mais il veut limiter cette profondeur. C'est pourquoi il a recours à la conception du volume soudé à une surface, i.e., au bas-relief. Cette limitation de la profondeur sera le grand moyen de Cézanne pour mettre en valeur les volumes.

Il s'éloignera de la perspective linéaire qui par la convergence des lignes, creuse trop l'espace. Il emploiera des moyens plus faibles, tels que: la rupture d'un détail situé au premier plan, l'occlusion partielle des objets, ou bien par l'amenuisement des formes. Souvent Cézanne crée une profondeur par un moyen et la supprime par un autre. Dans les Joueurs de Cartes "(voir Pl. 18)" le personnage debout a une tête beaucoup plus petite que les joueurs, mais son foulard, dont le rouge éclate, s'impose à la vue et il devient aussi

proche que les personnages du premier plan. Souvent, il inverse l'ordre des couleurs pour réduire l'espace. Un personnage en bleu est placé par exemple, devant des boiserie orangée. Par conséquent les boiserie orangée se soudent au personnage. La toile devient alors comme un mur sur lequel grouillent des volumes comme dans les bas-reliefs baroques.

A ces recherches d'expression spatiale par la couleur, a succédé, "la période constructive" Cézannienne, qui est un effort pour stabiliser l'espace fluctuant des impressionnistes. Un quart de siècle avant le cubisme, Cézanne s'éloigne de l'objet et tend à l'abstraction, mais il ne pourra rompre avec le concret et c'est pour quoi il renoue avec l'impressionnisme; mais avec un impressionnisme stabilisé où la rigueur de la forme s'allie aux caprices de la lumière. Par sa technique, Cézanne devient le peintre "des lointains proches", à force de traiter les objets comme des volumes, il finit par les représenter de façon à ce qu'on ne puisse juger des dimensions. Selon l'hypothèse qu'on émet, le tableau s'ordonne d'une façon ou d'une autre. C'est déjà en puissance l'espace des tableaux abstraits où les formes sont proches ou éloignées, selon ce qu'on imagine qu'elles représentent. C'est surtout par sa conception de l'espace que Cézanne est moderne.

L'espace Cézannien unit, imbrique, lie, les éléments du tableau. Il le résumait bien lorsqu'il parlait "d'associer des épaules, des collines à des courbes de femmes". Les Baigneuses "(voir Pl. 19)" sont assemblées de manière à répéter, par leurs gestes et la configuration de leurs corps, le grand triangle isocèle constitué par la ligne d'horizon et les obliques convergentes des troncs d'arbres.

Et c'est ainsi que Cézanne, à la fin de sa vie, atteint cet équilibre spatial "du contenu solide et du contenant atmosphérique", équilibre auquel déjà ses premières expériences picturales tendaient.

Quest-ce qui a guidé l'oeuvre de ce grand peintre, qui l'a conduit à découvrir des moyens techniques qui ont ouvert la voie à la peinture contemporaine, si ce n'est la naïveté de son regard, la fraîcheur de sa vision qui ont su garder intact le monde de ses sensations. A travers son oeuvre, c'est toute l'histoire du sentiment spatial que l'on peut suivre.

Sur les traces de Cézanne, mes toiles de la seconde période sont issues d'un mélange d'impressionnisme et d'abstraction géométrique. Je retrouve à la base de mon travail, une sensibilité, une émotion nées du contact avec le réel, avec la nature. Que l'image de cette nature n'apparaisse pas dans l'oeuvre n'a pas d'importance,

car ce n'est pas le réel qui m'intéresse directement, mais la sensation éprouvée par cette réalité.

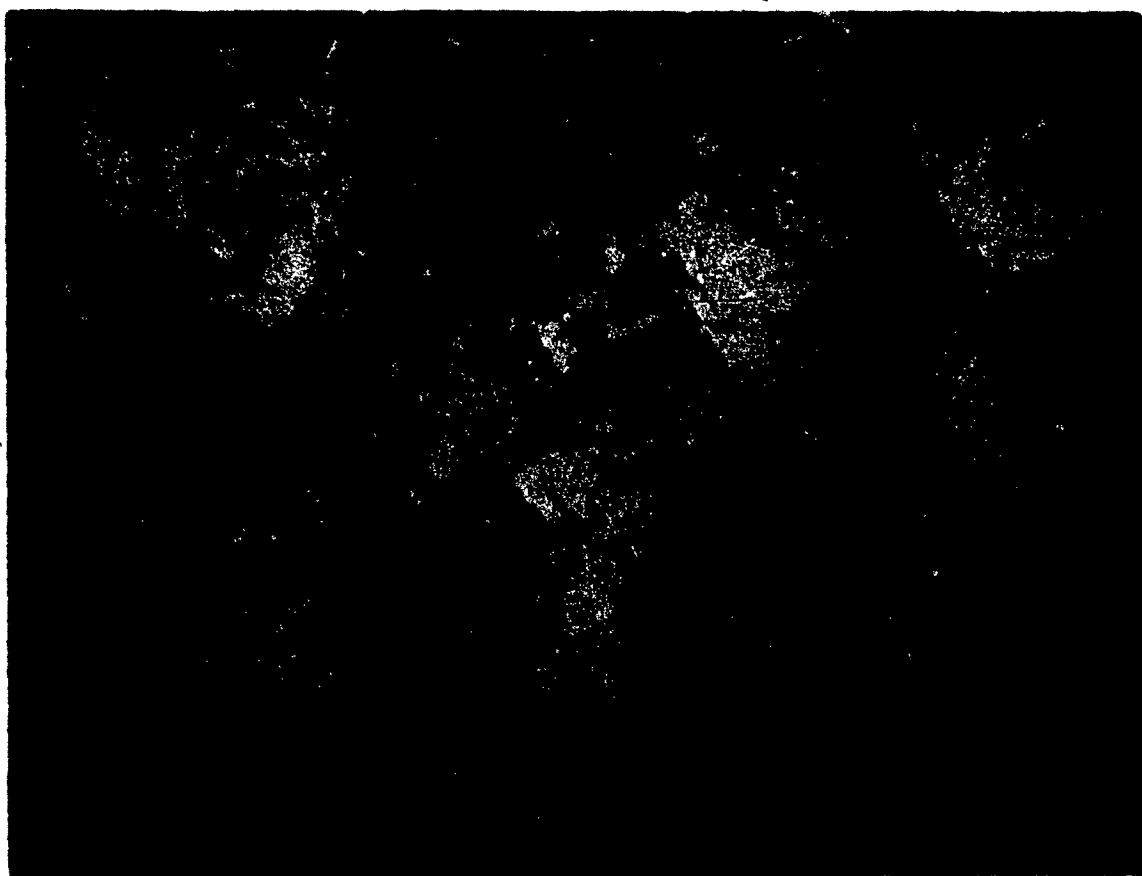
Ma peinture devient abstraite dans la manière de structurer cette sensation, de l'inclure dans une forme stable. Mon but est donc d'atteindre un certain "romantisme de l'abstraction".

Dans un de mes tableaux intitulé: Sable de Jérémie "(voir Pl. 20)" que je considère comme bien représentatif de cette époque, découle une sensibilité impressionniste, orientée, canalisée par une volonté de mise en ordre, une architecture logique et plastique de la sensation. Le rythme des coups de spatule dirige, détermine le mouvement des surfaces. La forme devient mouvement, action, durée. L'espace s'ouvre, s'affirme, la profondeur est suggérée par la superposition, la transparence. Ma peinture, on le voit bien, s'éloigne de l'informel. Voulant dépasser ce qui n'aurait pu devenir qu'un jeu, naît un désir de fixer dans une architecture les fragments colorés, le tourbillonnement gestuel. Apparaît aussi un besoin de stabiliser l'éclatement des formes par des contours plus définis, d'une géométrie ductile mais ferme.

C'est au cours de ces années que j'ai découvert l'espace pictural. Il m'est apparu dans toute son évidence et avec toute ses exigences. Je l'avais traité en

aveugle pendant un long moment, mais tout à coup il s'impose, il exige. Et c'est à partir du moment où il a voulu se fondre, se confondre avec les autres éléments du tableau que j'ai ressenti toute l'ampleur, la complexité, et la grandeur de l'aventure picturale.



PLANCHE 9

NUMERO 5, 1962 Huile sur Carton 24 1/2 x 18

LAURE MAJOR

PLANCHE 10

NUMERO SIX, 1963 Huile sur Lin 26 x 30

LAURE MAJOR

PLANCHE 11



NUMERO SEPT, 1964 Huile sur Lin 40 x 40

LAURE MAJOR

PLANCHE 12

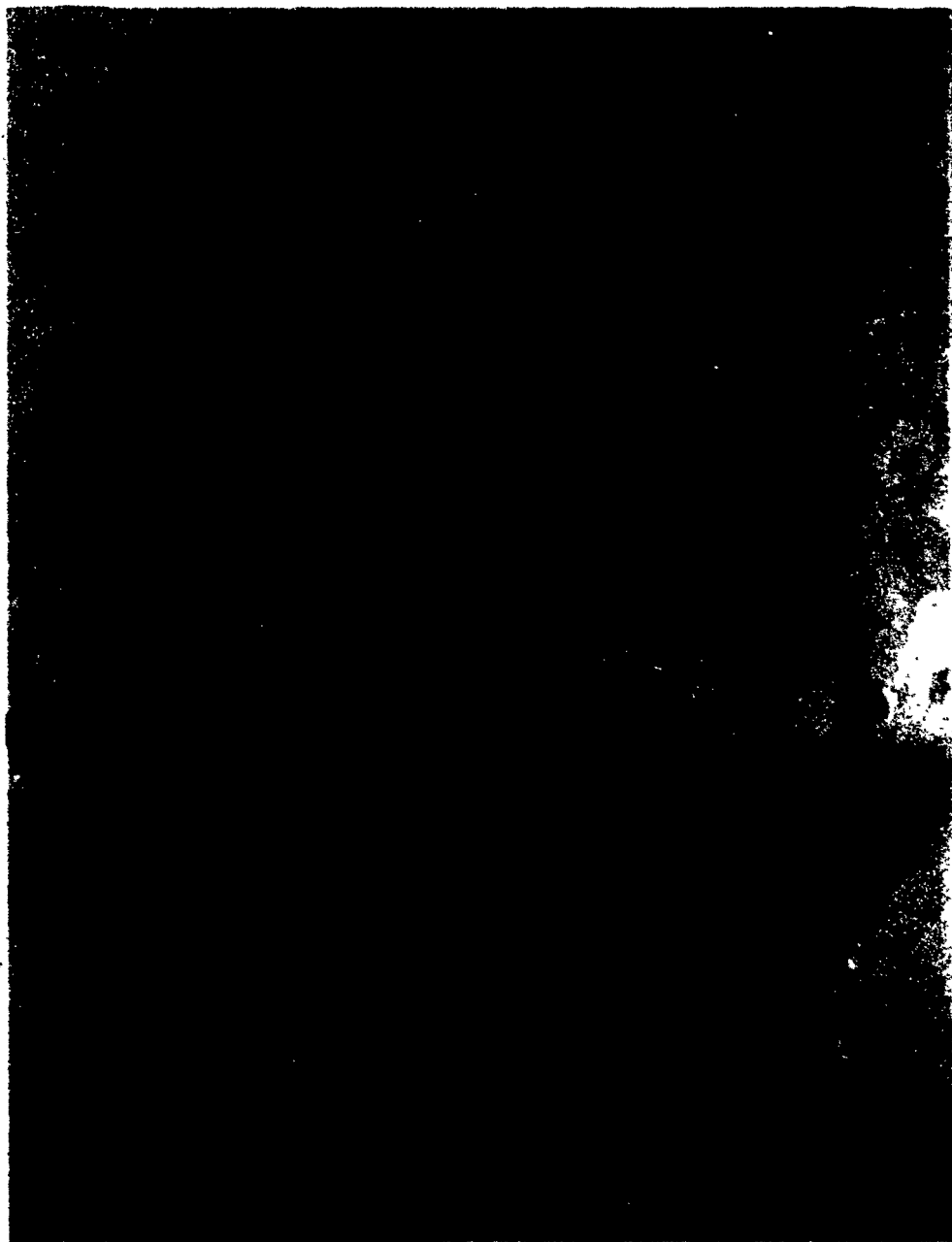
NUMERO HUIT, 1964 Huile sur Lin 33 x 40

LAURE MAJOR

PLANCHE 13

NUMERO NEUF, 1965 Huile sur Lin 23 x 30

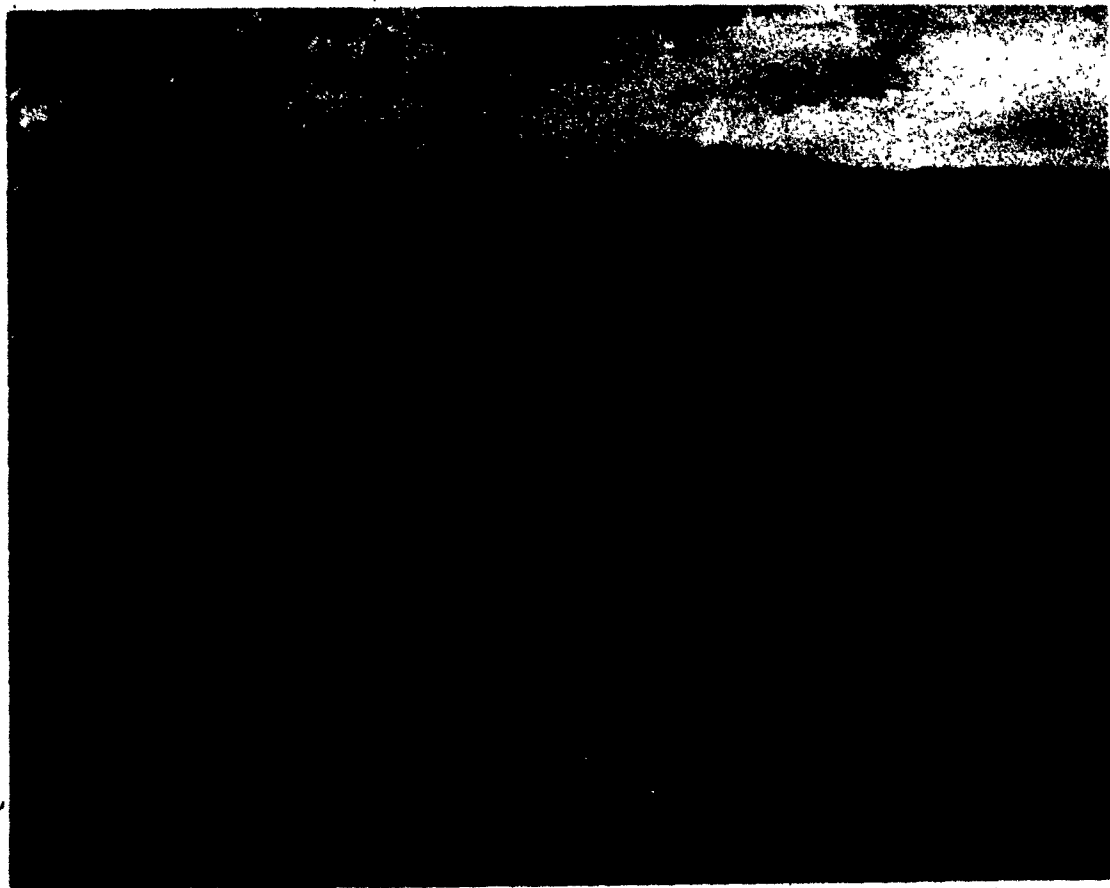
LAURE MAJOR

PLANCHE 14

NUMERO DIX, 1966 Huile sur Lin 22 x 26

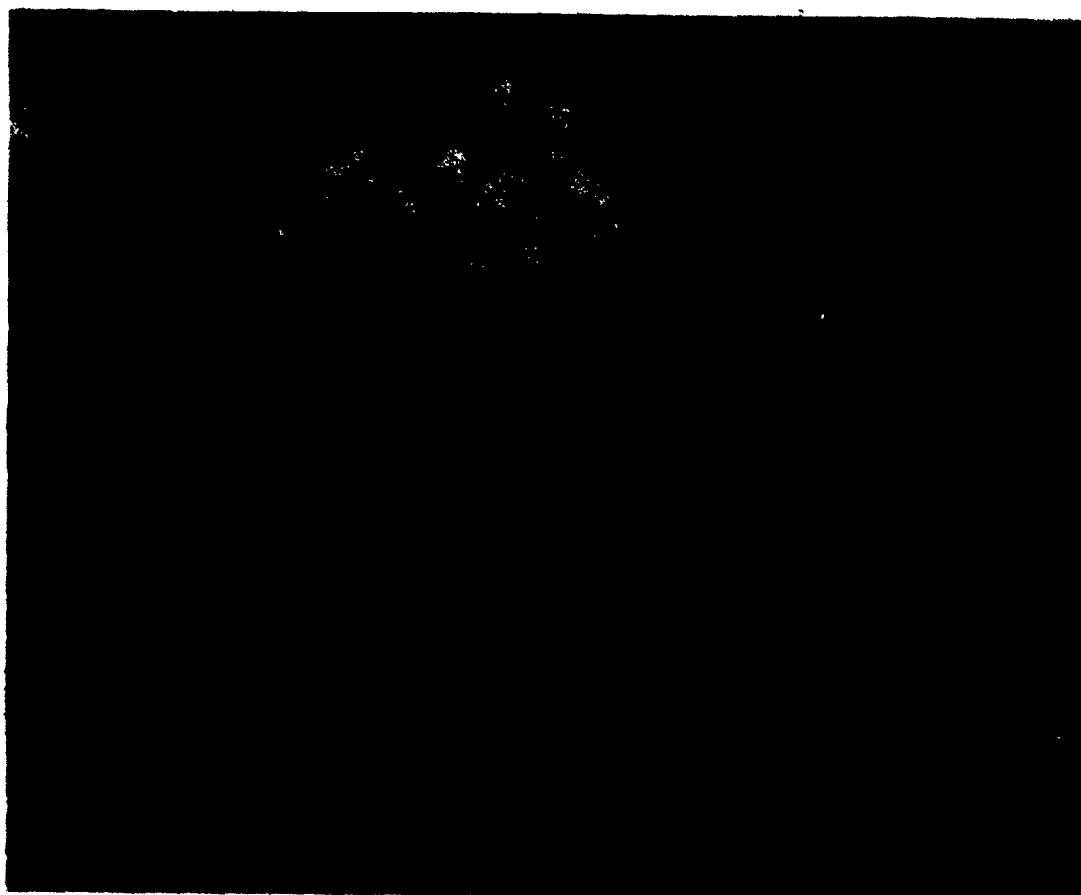
LAURE MAJOR

PLANCHE 15



L'ESTAQUE, 1898 Huile 73 x 91 cm.  
Musée de Sao-Paulo, Brésil

PAUL CEZANNE

PLANCHE 16

MONT STE-VICTOIRE (VUE DE BIBEMUS)  
Huile 66 x 81 cm.  
The Baltimore Museum of Art, U.S.A.

PAUL CEZANNE



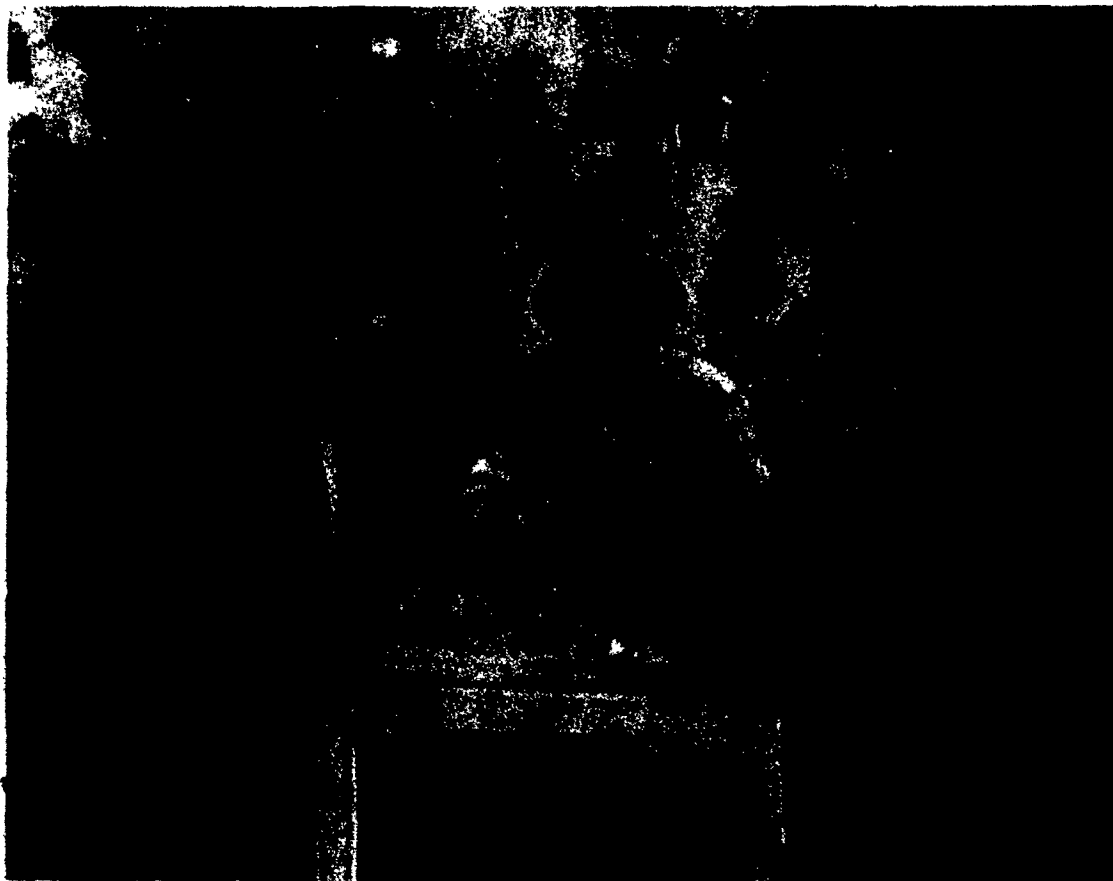
PLANCHE 17

LE JEUNE HOMME AU GILET ROUGE,  
1890-95

PAUL CEZANNE

Huile 92 x 73 cm.

Coll. Emil G. Buehrle, Zurich

PLANCHE 18

LES JOUEURS DE CARTES, 1890-92  
Huile 65 x 81 cm.  
Coll. Stephen C. Clark, New-York

PAUL CEZANNE

PLANCHE 19

LES GRANDES BAIGNEUSES, 1898-1905  
Huile 208 x 249 cm.  
Philadelphia Museum, Philadelphie

PAUL CEZANNE

PLANCHE 20

SABLE DE JEREMIE, 1966  
Huile sur Lin 25 1/2 x 27 1/2

LAURE MAJOR

## CHAPITRE IV

L'ESPACE DYNAMICO-STATIQUE

(TROISIEME PERIODE 1967-1973)

A travers les siècles, toutes les aventures picturales ont tenté de mettre en lumière les rapports entre les formes et "l'espace vécu". La peinture a toujours été une manière de pénétrer la réalité, une façon de mieux sensibiliser ou comprendre notre situation "d'être là". Peindre c'est donc avant tout structurer un espace. Au moyen d'éléments plastiques, donner cohérence à une surface limitée et, à travers cette cohérence librement choisie, exprimer ses rapports avec le visible. La façon dont un peintre organise son espace n'est donc jamais purement formelle, elle est aussi symbolique en ce sens qu'elle dénote son rapport personnel avec le monde.

Dans cette dernière période que je fais débiter en 1967 et que j'intitule "l'espace dynamico-statique", jamais n'a été si pressant et exigeant le désir de créer un espace qui me soit propre. Comme dans mes oeuvres de la deuxième période l'articulation plastique demeure mi-instinctive, mi-réfléchie. Mais mon coup de spatule devient plus souple, plus large, plus calme. "(voir Pl.21-22-23-24-25)" mes efforts tentent à intégrer dans ce

monde en gestation, à travers un dynamisme des formes et des couleurs, un ordre silencieux, une structure, à exprimer le sentiment du flux cosmique, à faire passer dans la toile l'espérance universelle, à pénétrer le mystère des forces et des énergies en mouvement, en un mot à résoudre le problème complexe de l'interaction du fixe et du mouvant, en créant un espace libre où la géométrie des formes s'enivre de sentiments. L'équilibre entre les sens et l'esprit devient ainsi le but de mes recherches. Vue sous cet angle, la manière de concevoir l'espace devient pour moi un problème à la fois plastique et métaphysique.

Chronologiquement il est facile d'établir les différentes étapes d'une évolution, de nommer les périodes successives qui s'harmonisent les unes aux autres, de trouver certaines "familles d'esprit" ou de "courants", mais il est beaucoup plus difficile d'établir par quelle poussée intime de l'intelligence et du sentiment cette évolution se déroule et quel changement profond elle implique. Quelle ténacité elle suppose pour qu'un peintre atteigne un espace nouveau, qui soit réellement, véritablement, l'image plastique de sa sensibilité et de sa pensée.

Quand j'évoque certaines parentés picturales face à l'évolution de mon sens de l'espace, en plus de penser à Pollock et à Cézanne, un nom me revient fréquem-

ment: celui de Nicolas de Stael. On l'a souvent placé d'ailleurs à côté de Pollock dans une perspective parallèle d'angoisse, certes, par la nouveauté de son langage. De Stael a des affinités avec ce peintre, mais au contraire des peintres informels comme Pollock ou Woll qui conçoivent un espace tout à fait différent de l'ancienne formule cubiste, De Stael, tout en parvenant à des résultats bien personnels, reste plus attaché à une forme de tradition et je crois que c'est à ce titre, en regard de ma période dite "dynamico-statique", que je me sens très près de son oeuvre.

Dans des toiles comme Figure au bord de la Mer "(voir Pl.26)" il parvient à lier à sa force instinctuelle son sens organisateur de l'espace pictural, dotant ainsi sa peinture d'un dynamisme totalement différent des autres expériences contemporaines. La matière, en couches riches et épaisses, varie le rythme et suscite un espace jamais établi d'avance. "(voir Pl.27-28-29-30)"

Ma volonté d'articulation plastique a sans doute été intensifiée vers les années 1967 par des recherches faites en collaboration avec un architecte, à titre de conseillère artistique; elles ont favorisé une spéculation sur les différentes approches du plan: plans engagés, plans superposés, suggérés en transparence ou fusionnés. Ce travail m'a ramenée, une seconde fois, vers Cézanne

et à sa façon toute personnelle de traiter avec les rapports spatiaux.

De plus en plus le caractère positif des vides, constitués par les intervalles entre les formes, me préoccupe, ainsi que la possibilité de créer un nouvel ordre coloré à partir de larges surfaces capables de suggérer le réel "(voir Pl. 31)". Tous mes efforts sont, depuis ce temps, dirigés vers ce but: faire naître dans l'esprit des sensations comparables à celles qu'on éprouve en présence du monde, construire un ordre différent de celui de la nature et celui des phénomènes captés par l'oeil mais que l'expérience révèle suggestif par analogie. La toile devient alors un organisme vivant, avec ses tensions, ses rythmes secrets, ses propres lois; récurrence, nécessité, temps, espace.

Ces diverses modalités forment une seule et permanente chose: la structure de l'oeuvre. Les oeuvres d'art sont des êtres dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale.

Mes préoccupations picturales actuelles s'apparentent donc à celles d'un De Stael. Cette mutation de plus en plus grande dans ma recherche vers un espace ambigu, c'est-à-dire mi-émotionnel, mi-réfléchi, n'a rien du caractère pré-constructif qui était celui du cubisme ou de Mondrian, mais se rapproche du processus



de rationalisation de De Stael où l'intervention de la raison se fait "a posteriori" dans l'ordre de la composition et dans la distribution constructive de l'espace.

PLANCHE 21

NUMERO 002E, 1967  
Huile sur Papier 14 x 18

LAURE, MAJOR

PLANCHE 22

NUMERO DOUZE, 1968  
Huile sur Papier 14 x 18

LAURE MAJOR

PLANCHE 23

NUMERO TREIZE, 1969  
Huile sur Lin 14 x 18

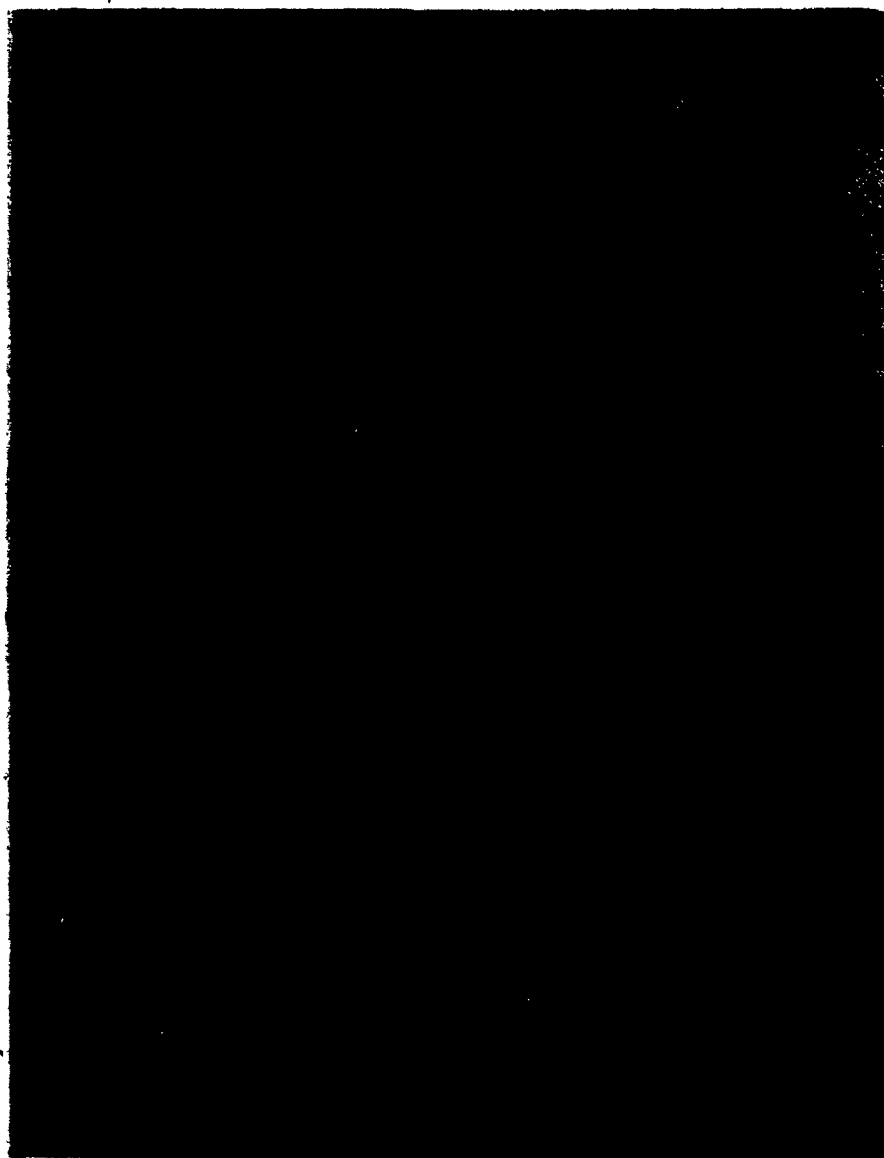
LAURE MAJOR

PLANCHE 24



NUMERO QUATORZE, 1969  
Huile sur Lin 14 x 18

LAURE MAJOR

PLANCHE 25

NUMERO QUINZE, 1971  
Huile sur Lin 14 x 18

LAURE MAJOR

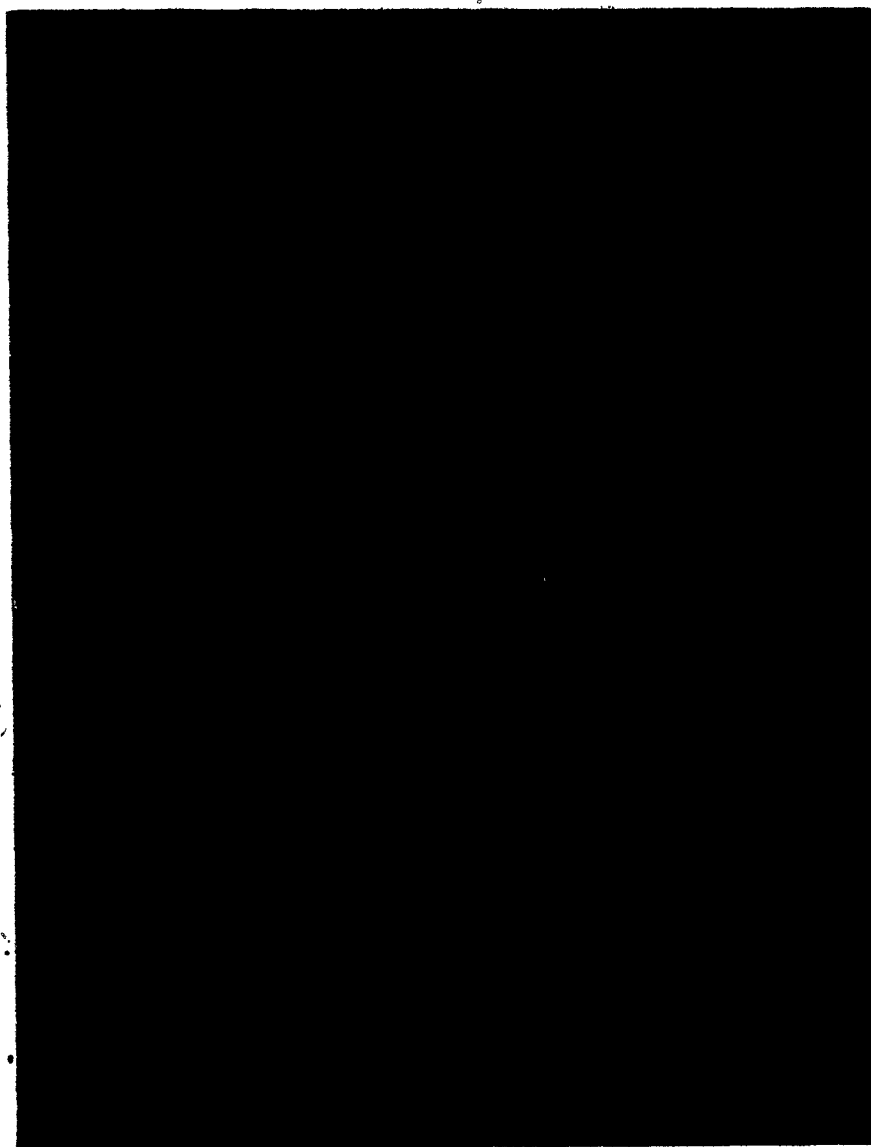
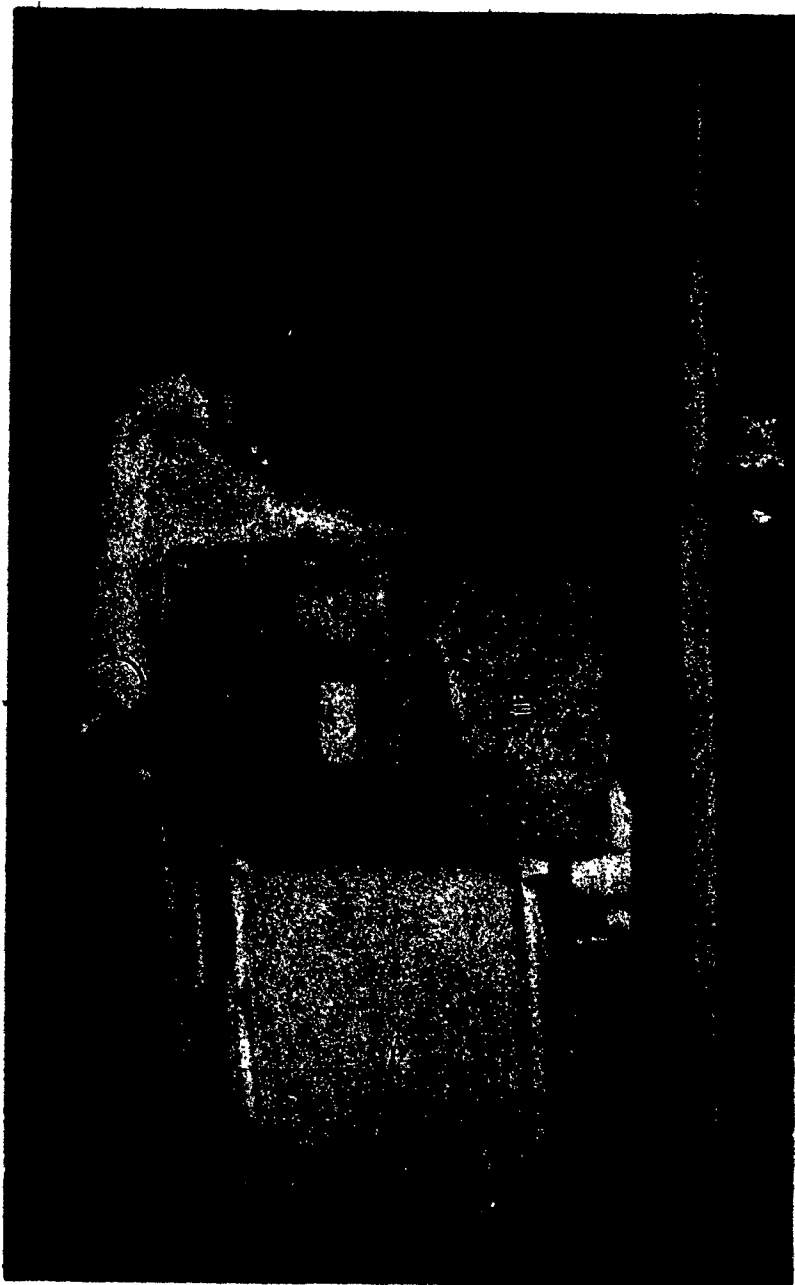
PLANCHE 26

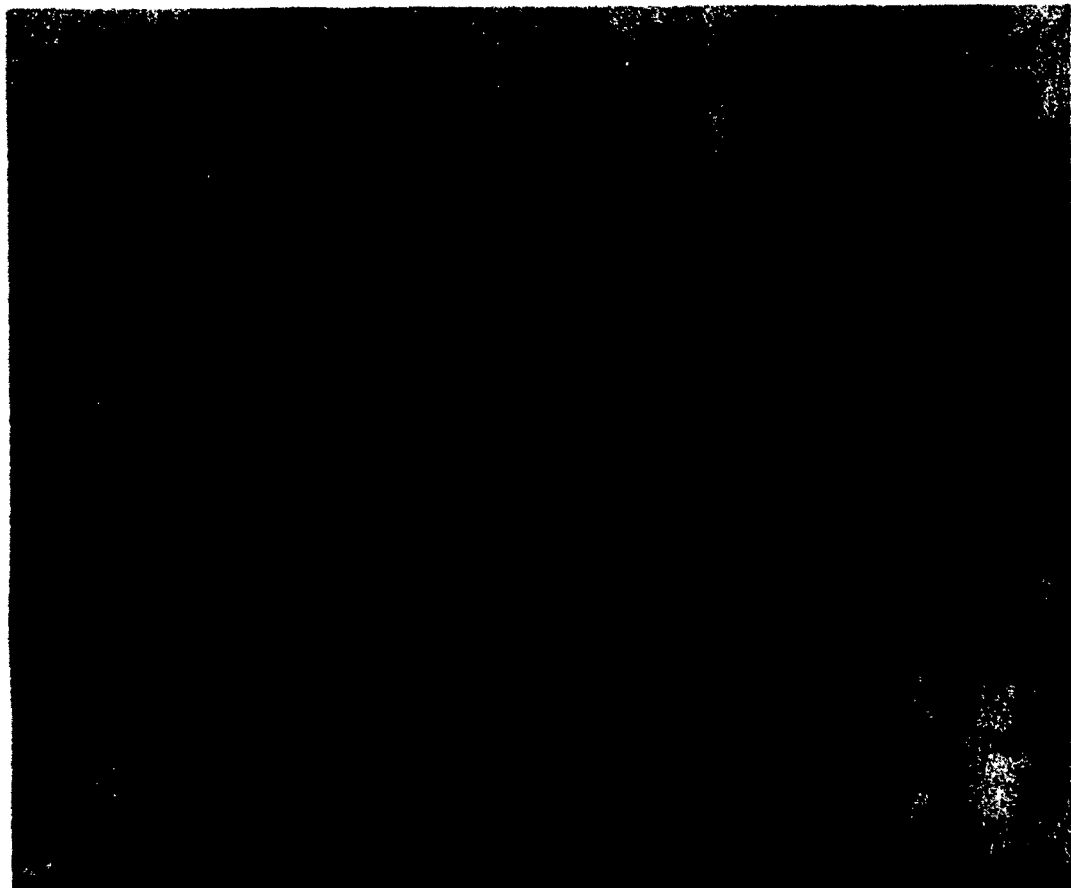
FIGURE AU BORD DE LA MER,  
1952  
Huile 162 x 130 cm,  
Coll. Galerie Bayer, Bâle

NICOLAS DE STAEL

PLANCHE 27

COIN D'ATELIER, FOND BLEU, NICOLAS DE STAEL  
1955  
Coll. Particulière, Paris



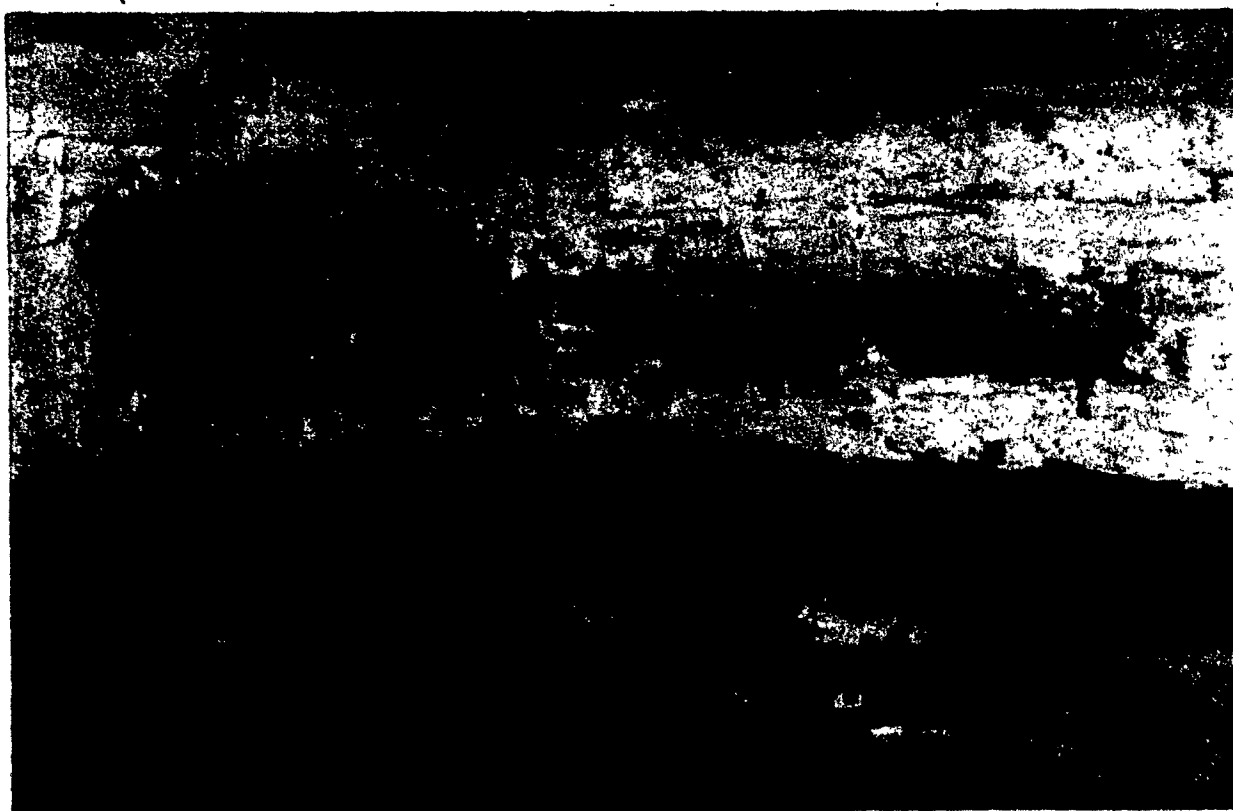
PLANCHE 28

COMPOSITION, 1951  
Coll. J.L. Guillou, Nantes

NICOLAS DE STAEL

PLANCHE 29

PARC DES PRINCES, NICOLAS DE STAEL  
1952  
Coll. Particulière, Paris

PLANCHE 30

ROSNY, BATEAU SUR SEINE, 1952  
Coll. Jacques Dubourg, Paris

NICOLAS DE STAEL

PLANCHE 31

NOCTURLABE, 1972 Huile sur Lin 24 x 30

LAURE MAJOR

### CONCLUSION

Partie d'un espace purement émotif, où il était difficile de faire la distinction entre la forme et le fond, car la primauté du geste donnait lieu à un espace presque uniforme, avec peu de profondeur et d'orientation, je suis arrivée, petit à petit, à un espace qui aujourd'hui est beaucoup plus pensé, réfléchi, où une volonté d'articulation plastique se fait sentir, où le problème de l'unification de l'espace s'impose; les formes solides cherchant à former un tout avec le non-solide.

Toutefois ce besoin de "synthèse harmonique" à travers les complémentarités, n'a pas mis au rancard dans ma peinture "la sensation", au contraire elle demeure toujours l'impulsion qui suscite l'oeuvre, ne permettant pas le schéma pré-établi, grâce à elle, le champ spatial demeure "illimité" et devant chaque nouvelle toile je peux inventer l'espace qui convient le mieux à ma "respiration".

Avec cette thèse j'ai donc approfondi un aspect particulier de ma peinture "son sens de l'espace", j'ai dû réfléchir sur le pourquoi et le comment de "ses rapports spatiaux", ordonner et élaborer cette évolution afin que d'autres pédagogues, à la suite de cette lecture, puissent expérimenter de leur propre chef l'orientation de cette

structure émouvante qu'est l'oeuvre d'art, intégrer ses forces en conflit, puisqu'elle est tension à résoudre.

"Chaque chose, disait Matisse, doit être construite; faites d'éléments dissemblables, c'est à vous d'en réaliser l'unité".<sup>5</sup>

Cette tension je l'ai souvent ressentie dans le jeu des masses architectoniques, dans les plans colorés et surtout dans l'équilibre instable du contenant spatial et de son contenu solide. Cet espace dynamico-statique auquel j'aspire dans mon travail actuel n'est rien d'autre que ce désir d'unification de ces tensions. Toute solution est pour moi inséparable des tensions qui l'animent. Atteindre le moment privilégié où la simultanéité des forces positives et de leur contraire constitue un tout. Confondre le fixe et le mouvant, que l'un puisse s'animer de la force de l'autre et former un espace sans frontière, sans lieu établi, un espace ouvert, généreux, merveilleux, jamais achevé puisqu'il faut toujours le ré-inventer, le faire naître à nouveau dans chaque toile.

Cette recherche sur "l'espace pictural" m'a permis de toucher à un des points les plus essentiels de l'enseignement des arts plastiques; celui de l'importance

---

<sup>5</sup> R. Escholier, Matisse ce Vivant, p.81.

majeure de l'influence du professeur d'art dans sa relation maître-élèves.

Toute recherche créatrice s'élabore au contact d'autres recherches. Cette thèse repose elle-même sur trois espaces influencés et personnels, différents : espace lyrique formel, espace lyrique informel et espace dynamico-statique.

La fonction de l'Art étant de faire des images, tout éducateur dans ce domaine doit tendre à ce que l'élève expérimente, petit à petit, le monde de ces images et celles des autres créateurs, afin qu'à travers elles, non pas par la copie, mais par la réactivation des sources d'autrui en lui-même, il parvienne à ses propres images.

A la fin de ce travail je peux dire que ce que l'on peut enseigner en peinture ne peut aussi se distinguer de l'image du monde. Tout effort artistique correspond à un fragment de l'expérience de la vie, le problème de "l'espace pictural" doit se fondre pour chacun avec sa conception du monde. L'espace, comme la couleur, est aussi un mystère. Chacun l'interprète à sa façon, il n'y a pas de recette pour le dévoiler. En peinture toute intersection de lignes ou de plans, toute superposition de couleurs ou tracé linéaire un peu libre contient les éléments du mystère. L'acte créateur est toujours un saut

dans l'inconnu, et chacun selon ses moyens, ses possibilités, son milieu accomplit ce saut.

Pour toute sa variété de rêve, l'univers n'a qu'une seule matière à deux extrémités: le mouvement et le repos. L'artiste n'a rien de plus, et tout cela, pour faire naître la beauté.



# B I B L I O G R A P H I E

- ADRIAN, P.G. Essentialisme et Pop dans l'Art Actuel. Acted, Ed. d'art, Paris, 1957.
- BACHELAR, Gaston. La Poétique de L'Espace. Presses Universitaires de France, Paris, 1957.
- BAYER, Raymond. Entretiens sur l'Art Abstrait. Ed. P. Coiller, Paris, 1964.
- BRION, Marcel. Art Abstrait. Ed. Albin Michel, Paris, 1956.
- DELAUNAY, Robert. Du Cubisme à l'Art Abstrait. Bibliothèque générale de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, 61ème section, Paris, 1957.
- ESCHOLIER, Raymond. Matisse le Vivant. A. Fayard, Paris, 1956.
- FERRIER, Jean-Louis. La Forme et le Sens. Collection grand format Méditation, Ed. Denoel, Paris, 1957.
- FLOCON, Albert et CARTON, René. La Perspective. Presses Universitaires de France, Collection Que Sais-je, Paris, 1970.
- FRANCASTEL, Pierre. Art et Technique. Bibliothèque Méditation, Ed. Gonthier, Paris, 1956.
- Peinture et Société. Idées-Arts, Ed. Gallimard, Paris, 1965.
- GUERRY, Lilliane Brion. Cézanne et l'Expression de l'Espace. Ed. Albin Michel, Paris, 1966.
- JEANSON, Francis. La Phénoménologie. Ed. Tequi, Paris.

KLEE, Paul.

La Pensée Créatrice. Ecrit sur l'art 1, Denais et Tobra,  
Paris, 1973.

REPES, Gyorgiu.

Signes, Images, Symboles. La  
Connaissance, Bruxelles,  
Exclusivité Weber, 1968.

ROSE, Bernice.

Jackson Pollock, Works on Paper.  
The Museum of Modern Art, Publi-  
shed in Association with Drawing  
Society Inc. New York, 1969.

YVON & AILLANDIER.

Cézanne. Ed. Flammarion,  
France, 1967.